



Théâtres et monumentalité urbaine dans le monde romain

Éloïse Letellier

► To cite this version:

Éloïse Letellier. Théâtres et monumentalité urbaine dans le monde romain. La Monumentalité urbaine. Journée d'étude du 4 novembre 2011, Christiane Prigent; François Villeneuve; Florence Journot, Nov 2011, Paris, France. halshs-01280689

HAL Id: halshs-01280689

<https://shs.hal.science/halshs-01280689>

Submitted on 29 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Théâtres et monumentalité urbaine dans le monde romain

Eloïse Letellier

Doctorante, Institut de Recherche sur l'Architecture Antique (IRAA)

Chargée de recherches documentaires,

École normale supérieure (ENS), Institut national d'histoire de l'art (INHA)

Le théâtre romain est un édifice sans conteste « monumental » : c'est un édifice public, bâti à grands frais par les collectivités et le plus souvent par des évergètes, et destiné à accueillir de très nombreux spectateurs. La conque de ses gradins (*cavea*), ses façades avec toutes leurs arcades servant d'accès, ou encore la forêt de mâts de soutien pour la couverture de toile (*velum*) sont propices au développement architectural d'une grandeur majestueuse¹.

La restitution par Palladio, au XVI^e siècle, du théâtre romain de Vérone et du complexe associé, combinant temple et théâtre étagés en terrasses au-dessus de l'Adige, ainsi qu'une naumachie en miroir sur la rive opposée², exprime bien, toute imaginaire et fantaisiste soit-elle, l'esthétique monumentale du théâtre romain telle que les Modernes l'ont ressentie. Les théâtres romains sont connus et reconnus depuis fort longtemps grâce à leur forme semi-circulaire caractéristique, constituée par le demi-cercle des gradins et un bâtiment de scène qui ferme l'édifice, avec son front de scène (*frons scaenae*) très richement décoré. Souvent ruinés et dépouillés de leur décoration, leurs vestiges continuent d'impressionner, depuis les antiquaires de la Renaissance jusqu'aux touristes d'aujourd'hui, et ils jalonnent encore toutes les rives de la Méditerranée, comme autant de traces d'une monumentalité plus ou moins effacée. Certains, réoccupés après l'Antiquité, ont été exceptionnellement préservés, comme le théâtre d'Orange par exemple. Le peintre Hubert Robert a su exprimer la grandeur majestueuse de l'édifice, en fond du caprice architectural de la série des *Antiquités du Languedoc*, exécutée pour le roi en 1787³. On reconnaît, étrangement proches de l'arc et du mausolée de Glanum, et étrangement proches l'un de l'autre, l'arc de triomphe d'Orange et le théâtre, vu depuis le nord. Cependant ici, si la grandeur reste intacte, voire renforcée par la poétique de la ruine, la ville a disparu.

Pourtant, la monumentalité du théâtre romain est justement typiquement urbaine ; on a montré depuis longtemps qu'il était un des signes essentiels de l'*urbanitas*⁴, notamment à partir d'Auguste. Si l'on met à part certains contextes spécifiques comme ceux des édifices de

¹ Pour reprendre le premier sens de « monumental » dans le dictionnaire Robert : « qui a un caractère de grandeur majestueuse. »

² Dessins conservés au *Royal Institute of British Architects* ; inv. RIBA IX, 11 et XI, 10. Voir : Tosi G., *Teatri e anfiteatri dell'Italia romana nella tradizione grafica rinascimentale. Commento archeologico*, Padoue : Imprimerie, 1999, pl. XLVIII, fig. 60 et 61.

³ *L'arc de triomphe et le théâtre d'Orange*, 1787. Tableau commandé pour le château de Fontainebleau, aujourd'hui conservé au musée du Louvre ; inv. 7647. À cette époque l'intérieur de l'édifice n'était pas encore dégagé.

⁴ Voir par exemple les travaux fondateurs d'Edmond Frézouls : « Recherches sur les théâtres de l'Orient syrien. II. Le théâtre et la cité. », *Syria*, vol. 38, 1961, p. 54-86, pl. V-VIII, et « Le théâtre romain et la culture urbaine », in Levi M.A., Biscardi A. (dir.) *La città antica come fatto di cultura. Atti del convegno di Como e Bellagio, 16-19 giugno 1979*, Como : s.n., 1983, p. 105-130.

Ainsi que : Bejor G., « L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea », *Athenaeum*, vol. 57, no. 1, 1979, p. 126-138 ; Gros P., « Les théâtres en Italie au I^{er} siècle de notre ère : situation et fonctions dans l'urbanisme impérial », in *L'Italie d'Auguste à Dioclétien. Actes du colloque international, Rome : 25-28 mars 1992*, Rome : EFR, 1994, (CEFR), p. 285-307 ; Gros P. et Torelli M., *Storia dell'urbanistica : il mondo romano*, nouvelle édition, Bari : Laterza, 2007, p. 255-256.

spectacle de type gallo-romain dans les agglomérations secondaires et les sanctuaires (et pour lesquels l'*urbanitas* a d'ailleurs aussi son rôle à jouer), c'est à travers les villes que le théâtre romain de type classique s'est diffusé, dans tout l'empire. Bâtiment de spectacle, mais aussi lieu politiquement et socialement crucial, car celui d'une rencontre organisée, hiérarchisée et orientée entre le peuple et les représentants et images du pouvoir, le théâtre était un des éléments concrets de la romanisation, phénomène en grande partie urbain⁵. Tout cela est déjà assez bien connu, et développé.

A un deuxième degré, le théâtre nous intéresse pour appréhender la monumentalité urbaine en ce qu'il a justement été utilisé par les auteurs anciens pour définir, par métaphore, cette monumentalité urbaine prise dans son ensemble, dans des descriptions de villes, de beaux paysages urbains⁶. Ainsi, lorsque Vitruve décrit élogieusement Halicarnasse, il emploie l'expression « *is autem locus est theatri curvaturae similis* »⁷ (ce lieu ressemble à la courbe d'un théâtre) transposant en latin l'adjectif grec *θεατροειδής* (en forme de théâtre) employé par d'autres auteurs de la même époque, comme Strabon, pour définir plusieurs villes, telles Marseille⁸ ou Delphes⁹ par exemple. Ils décrivent et apprécient alors l'insertion harmonieuse de la ville dans un paysage naturel étagé, comme les gradins d'un théâtre. La métaphore théâtrale frappe également dans la description par Strabon - morceau d'anthologie de la monumentalité urbaine - du paysage urbain de la Rome d'Auguste¹⁰ et particulièrement du Champ de Mars.

Si les auteurs anciens semblent ainsi plus sensibles au caractère essentiellement courbe du monument, les deux représentations modernes que nous avons évoquées attireraient plutôt notre attention sur l'impact fort de sa façade rectiligne. Ne pourrions-nous pas nous faire une représentation plus précise et concrète de l'impact monumental des théâtres dans le paysage urbain romain ? C'est l'enquête que je propose d'entreprendre ici, par une approche avant tout visuelle. Nous partirons d'abord d'un survol, nécessairement bref, de ce que peuvent nous dire les vestiges archéologiques de l'image des théâtres dans la ville. Puis nous chercherons dans les témoignages iconographiques les traces de l'image mentale que les Romains pouvaient se faire de cet édifice particulier, au sein d'une monumentalité urbaine exacerbée dont ils longeaient chaque jour les hauts murs.

⁵ Voir par exemple : Fentress E. (dir.), *Romanization and the city creation, transformations and failures. Proceedings of a conference held at the American Academy in Rome to celebrate the 50th anniversary of the excavations at Cosa, 14-16 May 1998*, Portsmouth (R.I.) : Journal of Roman archaeology, 2000 (Journal of Roman archaeology, suppl. 38).

⁶ Voir : Gros P., « La ville idéale à l'époque de César : mythe et réalité du "beau paysage" urbain », in Lefebvre S. (dir.) *Rome, ville et capitale. De Jules César à la fin des Antonins*, Paris : Jacques Marseille, 2001, p. 156-169.

⁷ *De Architectura*, II, 8, 11 ; consulté dans l'édition de L. Callebaut, commenté par P. Gros (Paris : Belles Lettres, 1999). Les traductions proposées sont personnelles.

⁸ *Géographie*, IV, 1, 4, 3 (édité par F. Lasserre, Paris : Belles Lettres, 1966).

⁹ *Géographie*, IX, 3, 3, 4 (édité par R. Baladié, Paris : Belles Lettres, 1996).

¹⁰ *Géographie*, V, 3, 8 (édité par F. Lasserre, Paris : Belles Lettres, 1967).

L'impact visuel à partir des sources archéologiques : quelques réflexions sur les façades

On connaît beaucoup de théâtres romains, et depuis longtemps, mais on les connaît souvent assez mal, surtout lorsqu'ils ont été dégagés très tôt et pas forcément fouillés comme le voudraient les méthodes actuelles. Dans quelques cas on peut tout de même aborder des questions de visibilité et d'impact de l'édifice dans la ville, en s'intéressant aux façades.

Le problème des façades se pose différemment pour les théâtres construits sur terrain plat et pour les théâtres adossés à un relief. On peut faire le tour d'un théâtre construit à plat, et observer ainsi à la fois sa façade semi-circulaire et sa façade rectiligne. Cependant, comme le théâtre est rarement tout à fait isolé dans les villes sur une vaste esplanade, mais intégré dans un tissu urbain serré, l'appréhension de la forme en plan de cette masse construite passe probablement plus par le cheminement au pied de l'édifice que par une vue d'ensemble. L'exemple bien connu du théâtre de Marcellus à Rome (fig. 1) et des temples voisins d'Apollon et de Bellona¹¹, confirmé par Strabon qui décrit un Champ de Mars « rempli de monuments »¹², rappelle en effet le peu de recul qui permettait d'apprécier parfois la façade où se développa le *Theatermotiv* ou répétition d'arcades encadrées de pilastres sous un entablement horizontal, motif destiné à une grande postérité architecturale.

Même si cette animation magistrale de la façade courbe s'est ensuite banalisée, elle constituait alors une innovation importante et significative¹³. Certes on peut d'abord l'expliquer naturellement par le débouché des couloirs radiaux voûtés qui servaient de substructions aux gradins, innovation proprement romaine. Mais Pierre Gros a montré que le motif faisait sens, et avait dû à l'origine avoir aussi d'importantes connotations religieuses¹⁴. Je me demande si l'on n'y décèle pas également une connotation triomphale, car il s'agit après tout aussi du vocabulaire architectural de l'arc de triomphe, multiplié tout au long de la courbe ; or les théâtres, et notamment celui de Marcellus, n'étaient pas dépourvus de liens avec les triomphes¹⁵. La notion de mémoire serait également à envisager en lien l'apparition de ce motif pour le *Tabularium* et en se rappelant la place des théâtres dans l'identité civique, comme nous le verrons plus bas¹⁶. Le *Theatermotiv* participe en tout cas pleinement de la monumentalité spécifique des théâtres romains, qui devait avoir une signification complexe.

¹¹ Voir : Zanker P., « Drei Stadtbilder aus dem augusteischen Rom », in *L'Urbs. Espace urbain et histoire. Ier s. av. J.-C. - IIIe s. ap. J.-C. Actes du colloque international organisé par le CNRS et l'EFR : Rome, 8-12 mai 1985*, Rome : EFR, 1987, p. 475-489, qui pose le problème de manière centrifuge, pour envisager la vue depuis l'intérieur du théâtre.

¹² *Géographie*, V, 3, 8, voir plus haut.

¹³ Les preuves de l'existence de ce motif sur la façade du théâtre de Pompée dès sa construction sont ténues : Monterroso Checa A., *Theatrum Pompei : forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral de Roma*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010 (Serie arqueológica (Roma) ; 12) : p. 139-141 et 306.

¹⁴ Gros P., « La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne. », in *L'Urbs. Espace urbain et histoire. Ier s. av. J.-C. - IIIe s. ap. J.-C. Actes du colloque international organisé par le CNRS et l'EFR : Rome, 8-12 mai 1985*, Rome : EFR, 1987 (CEFR 98) : p. 332-335.

¹⁵ Voir Verzár-Bass M., « Costruzione e restauri del teatro romano di Trieste e il tema del trionfo », in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, Udine : Arti grafiche friulane, 1994 (Antichità altoadriatiche, 41) : p. 158 sq. ; Pouille B., « Le théâtre de Marcellus et la sphère », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, vol. 111, no. 1, 1999, p. 259-260, ou récemment : Monterroso Checa A., « *Via triumphalis per theatrum Marcelli*, símbolos de arquitectura en la forma urbis marmorea. », *Revue archéologique*, vol. 1/2009, p. 3-51.

¹⁶ On m'a très justement rappelé lors de la journée d'étude du 4 novembre, qu'il s'agissait aussi en premier lieu du motif développé sur la façade du *Tabularium*. Or ce monument des archives incarnant la mémoire de Rome, il pourrait avoir aussi conféré au motif architectural une connotation « monumentale » au sens étymologique terme, c'est-à-dire lié à la mémoire. La façade des théâtres reprendrait alors ce rôle d'incarnation d'une mémoire identitaire, que l'on retrouve d'ailleurs dans les procédés connus de dédicaces de certains édifices théâtraux à des

Pour les théâtres adossés à un relief, la façade courbe se réduisait à quelques arcades. La façade antérieure, ou en tout cas principale¹⁷, était alors constituée non pas par ces dernières mais par la façade rectiligne, la face arrière du bâtiment de scène. L'existence dans de nombreuses villes d'une *porticus post scaenam*, place entourée de portiques adossée à ce mur, renforçait sa mise en valeur et les effets de perspectives. Ainsi l'adossement à un relief, mais également la perspective offerte par une place ou une rue, ou l'éloignement permis comme à Vérone par une disposition du théâtre de l'autre côté du fleuve, donnaient une importance particulière à la façade rectiligne du théâtre. On a conservé très peu d'exemples de ces façades au-delà du premier niveau. Il s'agit essentiellement d'Orange en France, et d'Aspendos en Turquie¹⁸.

Observons la « plus belle muraille du royaume » de France selon Louis XIV, dit-on. Elle frappe par sa sobriété, comme Prosper Mérimée l'avait bien vu : « Ma première excursion fut à Orange. Son théâtre antique s'aperçoit de très loin dominant toute la ville, et le mur de la scène, comme une haute tour, s'élève au-dessus de tous les bâtiments modernes. (...) La décoration de la façade est fort simple : la grandeur n'exige pas d'ornements »¹⁹. Malgré l'effet incontestable de cette élévation – de nombreux voyageurs avant et après Mérimée en témoignent²⁰ – elle a été archéologiquement peu étudiée, en tout cas les publications postérieures au dégagement des gradins ne la mentionnent que rapidement, et s'attachent naturellement plutôt à l'étude de l'intérieur du théâtre et du revers de cette médaille : le spectaculaire mur de scène²¹.

Le théâtre d'Orange a été construit vers le tournant de l'ère, parmi les premiers édifices publics (avec l'enclaustration) de la colonie fondée trente ans plus tôt. Adossé à la colline St-Eutrope, il était voisin d'un probable sanctuaire impérial, lié au *forum* en contrebas. Son décor

personnages défunts (théâtre de Marcellus construit par Auguste après la mort de son neveu, odéon d'Hérode Atticus à Athènes édifié en mémoire de sa femme par exemple). Cette réflexion est à poursuivre.

¹⁷ Voir : Pérouse de Montclos J.-M., *Architecture : méthode et vocabulaire*, 3^e édition, Paris : Imprimerie nationale, éditions du patrimoine, 2000 (Principes d'analyse scientifique), col. 16. L'élévation antérieure est « celle qui fait face à l'abord » (mais les accès d'un théâtre sont multiples), et la façade principale est « la plus développée, la plus soignée, la plus ornée ».

¹⁸ À Bosra, en Syrie, c'est la façade de la forteresse et non celle du théâtre qui est conservée. Franck Sear (Sear F., *Roman theatres : an architectural study*, Oxford : Oxford University Press, 2006 (Oxford monographs on classical archaeology) p.92) recense également les façades de Ferentium et Amman (seulement le premier niveau), Acinipo (en grand appareil, avec trois ouvertures au premier niveau, mais le reste en partie restauré). Parmi les odéons ou *bouleuteria* on peut se reporter à ceux d'Hérode Atticus à Athènes, Pompéi, Cibyra, Termessus ou Aoste, mais ces édifices n'engagent pas exactement les mêmes problématiques que les théâtres.

¹⁹ Mérimée P., *Notes d'un voyage dans le midi de la France*, Paris : Fournier, 1835, p. 165-169.

²⁰ Voir par exemple : Maffei S., *Galliae antiquitates quaedam selectae atque in plures epistolas distributae*, Paris : Sub oliva Caroli Osmont, 1733, p. 140 sq ; Millin A.-L., *Voyage dans les départements du Midi de la France*, vol. II, Paris : Imprimerie nationale, 1807, p. 148 ; ou encore : Wescher C., *Quelques mots sur le théâtre antique d'Orange (Vaucluse). Extrait du cours d'archéologie professé à la bibliothèque nationale en 1888-1889*, Paris : Ernest Thorin, 1889 : p. 8.

²¹ Voir les analyses de Gilles Sauron : « Réflexions sur le décor du front de scène du théâtre d'Orange », *Revue archéologique*, vol. 37, 2004, p. 150-156 et « Architecture et âge d'or : le front de scène augustéen », in Moretti J.-C. (dir.) *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée-Jean Pouilloux, 2009 (Travaux de la maison de la Méditerranée et de l'Orient, 52), p. 79-88 ou Emmanuelle Rosso : « Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains : approche contextuelle et typologique », in Moretti J.-C.(dir.) *op. cit.* 2009 p. 89-126, et en dernier lieu : Badie A. et Moretti J.-C. et Rosso E. et Tardy D., « L'ornementation de la frons scaenae du théâtre d'Orange: L'élévation de la zone centrale », in Nogales T., Rodà I. (dir.) *Roma y las provincias : modelo y difusión. II*, 2011, p. 193-202, que je n'ai pas encore pu consulter.

permet d'attribuer le projet à l'époque augusto-tibérienne²². Le bâtiment a subi quelques réfections, mais qui semblent avoir touché plutôt le front de scène, et qui n'ont en tout cas pas été décrites pour la façade Nord²³.

Divisée en cinq niveaux (fig. 2), celle-ci est construite en grand appareil de calcaire local. Le premier niveau comporte une série de seize baies en forme d'arcs dont deux feintes, encadrées par des pilastres et surmontées d'un entablement horizontal (on retrouve ici le *Theatermotiv*) ; elles donnent accès aux pièces du *postscaenium*. On observe également trois portes à linteau horizontal : la porte centrale encadrée par deux pilastres plus élevés et deux portes latérales, qui correspondent exactement aux trois portes de la *frons scaenae* et donnent ainsi accès à la scène. Le deuxième niveau garde les traces d'installation de la charpente de la couverture du portique qui était adossé à ce mur. Au-dessus de cette toiture, le troisième niveau est animé par une série de vingt-et-une arcades feintes, reposant sur des pilastres fictifs et surmontées par un entablement horizontal. Il n'y a plus là de véritable *Theatermotiv*, même s'il reste suggéré par la présence à la verticale de ces pilastres et sous l'entablement d'ébauches de chapiteaux qui pourraient les prolonger. Au-dessus, l'attique, couronné par une assise moulurée, se divise en deux niveaux de part et d'autre d'un système d'évacuation d'eau, et comporte des consoles destinées à supporter les mâts du *velum*, dont seules douze étaient utilisables, les autres n'ayant donc apparemment qu'un rôle esthétique.

De ces cinq niveaux, du fait de la présence d'un portique adossé au théâtre, seuls trois étaient directement visibles depuis la ville, écho discret, peut-être, aux trois zones dans lesquelles le public s'installait hiérarchiquement dans les gradins. Les arcades feintes, le rythme des corniches et des consoles montrent bien une volonté de traitement esthétique ; et si le discours en images de l'empereur et du retour de l'âge d'or est réservé au décor intérieur du théâtre, la façade tournée vers la ville avait aussi un rôle à jouer, comme interface. Par sa grandeur et sa sobriété travaillée, elle annonce la *moles*²⁴ (masse construite) du bâtiment qu'elle cache, comme pouvait le faire l'imposant mur arrière du forum d'Auguste dont Paul Zanker a bien décrit la « *monumentale Steilheit* » (raideur monumentale)²⁵. Elle cache et elle exhibe à la fois. Le terme que les Romains auraient employé pour décrire l'effet ressenti encore aujourd'hui aurait peut-être été la *maiestas*, ce qu'Auguste Caristie, exprime très bien dans une planche comparative illustrant sa très belle publication sur l'arc et le théâtre d'Orange²⁶ (fig. 3). C'est d'une part la taille qui impressionne (36,40 m de haut), mais peut-être aussi la connotation triomphale évoquée tout à l'heure, que l'on pourrait déceler dans le *Theatermotiv*. Le voyageur arrivant depuis le Nord aurait passé d'abord l'arc (construit sous Tibère), puis se serait approché progressivement du centre-ville, avec le théâtre et le sanctuaire voisin comme horizons, élevés bien au-dessus de l'environnement construit probablement²⁷. Il aurait retrouvé à des points cruciaux au cœur de la ville la même alliance de l'arc et de l'ordre engagé par laquelle il était entré : sur la façade du théâtre, mais aussi sur

²² Sauron *op. cit.* 2004, p. 150.

²³ Moretti J.-C., Tardy D., Badie A. « Le théâtre » dans Roumégous A. (dir.), *Carte archéologique de la Gaule pré-inventaire archéologique*, Paris : Académie des inscriptions et belles-lettres Ministère de l'éducation nationale Ministère de la recherche [etc], 2009, p.230-243. Pour un relevé de la façade, voir l'aquarelle de Pierre Daumet conservée à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

²⁴ Voir plus bas pour l'utilisation de ce mot chez Stace par exemple.

²⁵ Zanker *op. cit.* 1987, p. 483-486.

²⁶ Caristie A., *Monuments antiques à Orange : Arc de triomphe et Théâtre*, Paris : Typ. de Firmin Didot frères, fils et cie, 1856, pl. XLII (porte Saint-Denis, arc de l'Étoile, porte Saint-Martin, arc du Carrousel, arc d'Orange).

²⁷ La limitation de la hauteur des *insulae* sous Auguste était de 70 pieds (= 20, 72 m), sous Trajan de 60 pieds (17, 76 m). A titre de comparaison également, le mur de la rue Pontillac, possible enceinte du forum (voir *infra*), est conservé sur 12 m de hauteur actuellement, et si l'on suit les indications données par J. de La Pise (un niveau supplémentaire, voir Roumégous A. *op. cit.* 2009 p. 213), on peut restituer une hauteur de moins de 20 m.

un mur conservé rue de Pontillac, et qu'il faut peut-être attribuer au *forum* de la ville²⁸. Là encore le motif est purement décoratif, et probablement symbolique. Il scande les hauts-lieux de la vie civique dans la colonie.

La façade libre de l'édifice exprime également l'identité de la colonie. Si c'est un discours d'adhésion à l'idéologie augustéenne de la restauration de l'âge d'or qui marque le front de scène²⁹, le seul élément de discours porté par la face nord se situe sur l'arcade feinte centrale, mise en valeur d'ailleurs par un arc supplémentaire, qui vient rompre l'entablement horizontal : on a pu y lire, répétée sur plusieurs blocs, l'inscription *CIS* pour *Colonia Iulia Firma Secundanorum Arausio*³⁰ (fig. 4). L'arc supplémentaire, étonnamment placé, me semble se trouver exactement à la même hauteur que l'arc qui couvre la niche en abside située au centre de la *frons scaenae*, et dans laquelle on restitue une statue de l'empereur ou d'Apollon : on retrouve physiquement exprimé ici le rôle des théâtres mis en valeur par les historiens³¹, de relais entre les autorités locales des villes de l'empire et le pouvoir central.

Certes, la réflexion se situe ici à l'échelle d'un cas, et elle serait à mener de nouveau par exemple pour la façade d'Aspendos, traitée bien différemment, et dans un tout autre contexte. Mais j'espère avoir montré l'importance ici de la façade rectiligne, dont la monumentale austérité ne veut pas dire qu'elle était blanche et muette. Il faudrait aussi étudier comment en fait le théâtre était doté de façades multiples, organisées selon les différents accès depuis les différents pôles de la ville, et dotées chacune d'une connotation différente, mais faisant du théâtre un point de diffraction au sein de la ville³².

Des images de théâtres à l'image mentale du théâtre dans la ville

On l'a vu, l'expérience urbaine quotidienne et à hauteur de piéton des Romains ne leur donnait pas toujours assez de recul sur l'édifice théâtral pour le voir dans sa globalité. Et l'expérience de la totalité de la forme du théâtre provenait soit du cheminement autour de l'édifice, soit de la vue réservée par l'intérieur du bâtiment, depuis les gradins.

Parmi les quelques représentations iconographiques de théâtres qui nous sont parvenues de l'époque romaine et dont je présente ici un recensement aussi exhaustif que possible, aucune ne le montre isolé de son contexte urbain, et il est toujours vu en entier, dans la ville, à la différence du Colisée³³ par exemple, ou du *Circus Maximus*, qui, lui, au contraire n'est jamais placé en contexte urbain³⁴. Ce fait renforce encore une fois le caractère typiquement urbain du monument théâtre et montre que son insertion dans la ville est un des éléments

²⁸ Roumégous A. *op. cit.* 2009 p. 212. J. de La Pise précise d'ailleurs que les blocs décorés du mur de la rue Pontillac sont faits de la même pierre que celle du « cirque » (en fait le théâtre).

²⁹ Sauron *op. cit.* 2004 p. 87, Rosso *op. cit.* 2009 p. 101-108.

³⁰ Voir Caristie 1856 *op. cit.* fig. 11 p. 48, et *CIL* XII, 1242. « *CID* » serait une erreur d'Auguste Caristie.

³¹ Voir Bejor *op. cit.* 1979.

³² L'exemple de Pompéi, exceptionnellement conservé, permet une telle réflexion, que je développerai dans ma thèse.

³³ Voir les exemples de représentations analysés par Jean-Claude Golvin : « L'amphithéâtre et ses images. Quelques règles fondamentales du langage visuel », 1999, consulté le 16 janvier 2012 : <http://www.inha.fr/colloques/document.php?id=2366>.

³⁴ Bergmann B., « Pictorial narratives of the roman circus », in Nelis-Clément J., Roddaz J.-M. (dir.) *Le cirque romain et son image*, Bordeaux : Ausonius, 2008, p. 367.

essentiels de sa définition. Survolons cette petite série d'images tirées de contextes divers et développées sur des matériaux tout aussi divers. Elles obéissent toutes à des principes de représentation qui déforment et sélectionnent certains éléments du réel pour créer un discours. En prenant garde à ne pas ignorer ces techniques et les contextes de production, nous pourrions peut-être déterminer quels éléments apparaissaient comme déterminants aux artistes ou artisans pour définir le théâtre, et retrouver ainsi la trace de l'« image mentale³⁵ » qu'en avaient les Romains.

Je mentionne seulement pour commencer la *Forma Urbis*, plan de Rome gravé dans le marbre, d'époque sévérienne. Les trois théâtres de Rome y sont représentés, avec des procédés techniques bien précis³⁶, dont le déchiffrement est parfois complexe au vu du caractère fragmentaire du document. C'est la seule représentation qui ne donne pas une « image évocatrice » de l'édifice, mais une représentation technique. Il y est en tout cas évidemment intégré dans la ville.

Nous n'avons conservé qu'une seule série de **monnaies** portant l'image d'un théâtre à l'époque romaine. Elle provient d'Athènes, et date du III^e s. ap. J.-C.³⁷. On y reconnaît le théâtre de Dionysos, dans une forme qui ressemble étrangement au plan qu'on trouve aujourd'hui dans les publications archéologiques ! Mais il ne s'agit pas d'un simple plan, puisque l'environnement urbain est évoqué, avec les colonnes du Parthénon et des autres édifices de l'Acropole, en haut. Nous sommes là dans un contexte particulier, et même si le théâtre était utilisé à l'époque romaine, c'est probablement une représentation patrimoniale d'un édifice symbolique de la grandeur d'Athènes. Les gradins, où se rassemblait le peuple, sont alors considérés comme l'expression suffisante de l'édifice. C'est le seul cas de la série.

La **frise historiée de la colonne trajane**, inaugurée en 113 ap. J.-C., représente les guerres de l'empereur en Dacie, dans une claire volonté d'exalter les victoires et les vertus de l'empereur. L'identification du port représenté à la scène 86, où l'empereur vient d'accomplir un sacrifice au début de la seconde campagne³⁸, n'est pas assurée (Salone³⁹, Aquilée, Trieste⁴⁰ ?). Ça n'est pas vraiment l'identification qui nous intéresse ici, et le fait de savoir que c'est un paysage urbain réel que l'artiste a voulu représenter nous suffit. Le théâtre sert de toile de fond au centre de la scène, comme le montrent les regards des personnages et la place de l'empereur et du vaincu. Est-ce pour théâtraliser la scène qu'on a choisi de placer le

³⁵ J'utilise dans cette partie le vocabulaire méthodologique élaboré par J.-C. Golvin dans ses réflexions sur les images romaines et ce qu'elles peuvent nous apprendre des réalités architecturales. Voir Golvin J.-C. *op. cit.* 1999 et Golvin J.-C., « A propos de la restitution de l'image de Puteoli. Correspondances, ancrage, convergences », in Fleury P., Desbordes O. (dir.) *Roma illustrata. Représentations de la ville. Actes du colloque international, Caen, 6-8 octobre 2005*, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 157-173.

³⁶ Voir : Monterroso Checa A., « De la representación en la *Forma Urbis marmorea*, en torno a la imagen del *Theatrum Marcelli* », *Archeologia classica. Roma*, vol. 60, 2009, p. 195-233.

³⁷ Voir : Price M.J. et Trell B.L., *Coins and their cities : architecture on the ancient coins of Greece, Rome, and Palestine*, London : V.C. Vecchi and Sons, 1977, p. 75, et le dessin interprétatif donné dans : Saglio E. et al., *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris : Hachette, 1919, tome 5, vol. 1, s.v. *theatrum*, p. 182, fig. 6855.

³⁸ Settis S., « La colonne Trajane : invention, composition, disposition », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 40, no. 5, 1985, p. 1156.

³⁹ Turcan-Déléani M., « Les monuments représentés sur la colonne Trajane : schématisation et réalisme », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. 70, no. 1, 1958, p. 171.

⁴⁰ Voir Verzàr-Bass *op. cit.* 1994 p. 157, qui refuse cette hypothèse, après A. Degrassi : « Aquileia e Trieste nelle scene della colonna traiana ? », *Rendiconti della Accademia di archeologia lettere e belle arti*, vol. 36, 1961, p. 139-150.

théâtre en fond, ou bien parce que le théâtre était un lieu crucial de la ville (politiquement, religieusement) que le sacrifice est représenté devant ? L'édifice est en tout cas représenté comme un modèle éclaté, qui permet de montrer à la fois la façade courbe, la conque des gradins, l'*orchestra* et le mur rectiligne. Je trouve qu'il y a une certaine ambiguïté dans la représentation de la façade principale, qui ressemblerait presque à la *frons scaenae* représentée sur un relief conservé à Rome au *Museo nazionale romano*⁴¹, avec son toit en auvent et ses trois portes. A moins que les blocs carrés avec un point ne représentent des consoles pour les mâts du *velum* ; le niveau d'arcades au-dessus des portes ressemblerait alors à l'arrangement d'Orange. Quoi qu'il en soit l'artiste a voulu représenter à la fois l'intérieur et l'extérieur du théâtre, inséré dans la ville densément construite. Mais contrairement à ce qui se passe avec les amphithéâtres, représentés aussi sur la colonne, à l'extérieur de deux villes, le théâtre offre une frontalité qui a, je pense, conduit au choix de cet édifice ici, pour mettre en valeur la scène.

Sur une superbe peinture murale retrouvée à Rome en 1998 sur la façade d'un édifice d'époque flavienne ayant servi ensuite pour les substructions des thermes de Trajan, on peut observer une représentation de ville, à laquelle on a attribué le nom de « *città dipinta*⁴² ». Il s'agit encore une fois d'un port, dont l'identification a fait couler beaucoup d'encre, mais ça n'est pas ce qui nous occupe ici. Cette ville n'était probablement pas la seule représentée, en façade d'un édifice qui pourrait être le siège de la préfecture de la Ville. Dépeuplée, elle semble flotter au milieu de l'eau et du ciel. Il faut se poser la question de la nature de cette image. La destination très probablement publique de l'édifice donne un contexte, mais il reste vague : représentations de villes de l'empire, de ports en lien commercial particulier avec Rome ? La vacuité du lieu fait penser, au rang des influences possibles, à un genre de décor paysager évoqué par Vitruve, les *topia*⁴³. On se trouve en tout cas dans le domaine technique de la *topographia*, ou de la *chorographia*⁴⁴, pour lequel l'influence des peintures triomphales a été soulignée. La vue à vol d'oiseau (*bird's eye view*) permet d'indiquer le volume des édifices et donne une impression de domination, de contrôle sur le territoire.

La présence d'un théâtre à l'intérieur de la trame régulière qu'on devine au sein de l'enceinte saute aux yeux. L'édifice est isolé, construit sur terrain plat, voisin d'un temple, et mis en valeur par une vaste esplanade en avant. Représenté en perspective, il dévoile à la fois sa façade rectiligne rouge et animée d'un rythme architectural, comme le suggèrent quelques lignes plus claires, et sa masse semi-circulaire, représentée en blanc, sans détails, comme une masse imposante - la *moles* évoquée par plusieurs textes, dont celui de Stace sur les théâtres de Naples⁴⁵ (à moins que ce ne soit une lacune due à la conservation de la peinture). Faut-il interpréter les couleurs comme un changement de matériau (gradins en marbre et mur en briques, comme sont distinguées les blocs de grand appareil de la muraille et l'ensemble des

⁴¹ N° d'inv. : 520. Voir dans Bieber M., *The history of the Greek and Roman theater*, 2^e édition, Princeton : Princeton University Press, 1961, fig. 634 p. 182.

⁴² Bibliographie à ce sujet et images de cette peinture dans : Volpe R. et Caruso G., « Colle Oppio, il ritrovamento dell'affresco con « Città dipinta » », *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*, 1998, vol. 99, pp. 235-238 ; Volpe R. et Caruso G., « Preesistenze e persistenze delle Terme di Traiano », in Fentress E. (dir.) *op. cit.* 2000, p. 42-56 ; La Rocca E., « L'affresco con veduta di città dal Colle Oppio », in Fentress E. (dir.) *op. cit.* 2000, p. 57-71 Volpe R., « Paesaggi urbani tra Oppio e Fagutal », *MEFRA*, vol. 112, 2000, p. 511-556 ; Caruso G., « Colle Oppio : scavi e prospettive », *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*, vol. CXI, 2011, p. 229-241 ; Marchi S. et Rotondi M., « L'affresco della "Città Dipinta". Il restauro conservativo 2004-2005 », *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*, vol. CXI, 2011, p. 301-306 et Volpe R., « Edifici precedenti le Terme di Traiano », *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*, vol. CXI, 2011, p. 283-300.

⁴³ *De Architectura*, VII, 5, 1 (édité par B. Liou et M. Zuinghedau, Paris : Belles Lettres, 1995).

⁴⁴ La Rocca *op. cit.* 2000.

⁴⁵ *Silves*, III, 5, 91 (édité par H. Frère et C. Moussy, Paris : Belles Lettres, 1992).

autres constructions) ? Ou alors envisager la représentation d'un traitement coloré de la façade, comme on en a des traces sur certains théâtres, dont les joints de façade étaient soulignés de rouge⁴⁶. Il faudra observer la peinture de près pour chercher une réponse. En tout cas la *moles* blanche du théâtre attire l'œil.

L'aspect flottant de la ville-port et la vue en perspective aérienne, créent un parallèle dérangent avec **une autre peinture trouvée au même endroit** de Rome au XVII^e, mais à laquelle on attribue une date beaucoup plus tardive. Aujourd'hui disparue, elle ne nous est connue que par des copies du XVII^e⁴⁷. Je ne m'attarderai pas sur les problèmes d'interprétation liés à cette peinture. Dans la copie faite par P. Santi Bartoli⁴⁸, la ville (peut-être Pouzzoles) flotte là-encore dans le bleu. Sur l'île, dont l'interprétation topographique reste très problématique, on reconnaît un théâtre et un amphithéâtre, au milieu de nombreux autres édifices. S'il s'agit bien d'un théâtre (une autre copie interprète autrement⁴⁹) les deux édifices de spectacle se distinguent par leur caractère curviligne au sein d'un urbanisme orthogonal et le théâtre se distingue de l'amphithéâtre par le développement d'une façade antérieure rectiligne. Le peintre mettrait alors à nouveau en jeu les éléments essentiels déjà rencontrés dans les autres images.

Le môle qui a conduit à l'identification du port de Pouzzoles se retrouve comme un des éléments majeurs de la série de représentations de ce port sur des **fiasques en verre** datées de la fin du III^e siècle, et pour lesquelles on suppose des fonctions commémoratives et funéraires⁵⁰. Le théâtre y est représenté comme un édifice remarquable au sein d'une monumentalité urbaine touffue, exprimée par la répétition indifférenciée des portiques. L'espace urbain semble scandé par deux édifices majeurs : le temple central et le môle ; mais les édifices de spectacles (stade, amphithéâtre, théâtre) servent de points de repères, d'amers. L'étude des occurrences du théâtre dans la description de la Grèce par Pausanias irait exactement dans ce sens : cet édifice sert de point de repère dans la ville⁵¹. Tandis que le temple, le môle et tous les portiques sont représentés frontalement, les édifices de spectacle sont conventionnellement vus de haut : l'artisan a voulu représenter non seulement leur

⁴⁶ On peut penser aux édifices de Grand ou Alésia par exemple (voir Ciancio Rossetto P. et Pisani Sartorio G., *Teatri greci et romani : alle origini del linguaggio rappresentato : censimento analitico*, Rome, SEAT, 1994).

⁴⁷ Voir Whitehouse H., *Ancient mosaics and wallpaintings*, London, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2001 (The paper museum of Cassiano dal Pozzo. Series A, Antiquities and architecture) p. 262-281.

⁴⁸ Datée de 1674, cette aquarelle est conservée dans l'album Massimi à la bibliothèque universitaire de Glasgow (MS Gen 1496).

⁴⁹ Le raisonnement à partir de copies s'avère délicat, car une autre copie de la même fresque, datée de 1668 et publiée dans le *Musée de papier* de C. Dal Pozzo, interprète différemment les deux édifices (elle me semble moins convaincante). Voir Whitehouse op. cit. 2001 p. 277, cat. 71.

⁵⁰ Pour une approche générale, voir : Picard C., « Pouzzoles et le paysage portuaire », *Latomus*, vol. 18, 1959, p. 23-51 ; Painter K.S., « Roman flasks with scenes of Baiae and Puteoli », *Journal of glass studies*, vol. 17, 1975, p. 54-67 ; Ostrow S.E., « The topography of Puteoli and Baiae on the eight glass flasks. », in *Puteoli. Studi di storia antica. III*, Naples : s.n., 1979, p. 77-140 et Golvin J.-C., « A propos de la restitution de l'image de Puteoli. Correspondances, ancrage, convergences », in Philippe Fleury, Olivier Desbordes (dir.) *Roma illustrata. Représentations de la ville. Actes du colloque international, Caen, 6-8 octobre 2005*, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 157-173.

Le vase de Prague semble le plus détaillé (Čadík J., *Graeco-Roman and Egyptian glass a guide to the exhibition at the National Museum in Prague*, Prague, National Museum, 1970, p. 10 sq), mais il faut ici encore se méfier du travail à partir d'une copie, puisqu'un article (Künzl E., « Die Glasflasche mit dem Panorama der Stadt Puteoli im Nationalmuseum Prag », *Eirene*, vol. 27, 1990, p. 77-80) mentionnant une restauration suite à la chute de ce vase en 1978 donne une nouvelle copie du dessin, qui apparaît beaucoup moins soigné, et où la façade du théâtre n'est plus aussi détaillée.

⁵¹ Voir Gogos S., « Das antike Theater in der Periegesis des Pausanias », *Klio*, vol. 70, no. 2, 1988, p. 329-339.

façade, marquée par les mâts des *vela*, mais aussi leur forme. Le théâtre se distingue encore une fois par l'alliance de la courbe et de la droite⁵².

Enfin, la dernière image est, elle, clairement funéraire, puisqu'il s'agit d'une **face de sarcophage travaillée en haut-relief**, conservée au musée du Vatican et datée de la deuxième moitié du III^e siècle⁵³. Le choix d'une scène portuaire et, peut-être, de l'allégorie de *Portus* et *Ora maritima*, accompagnée d'*Ostie*⁵⁴ pour représenter le couple de défunts joue probablement avec la métaphore de l'arrivée au port de la vie. Le port permet en outre encore une fois un point de vue privilégié sur le paysage urbain : le panorama du front de mer. La ville (s'agit-il de *Portus*⁵⁵, d'*Ostie*⁵⁶ ou bien d'une ville portuaire indifférenciée⁵⁷ ? là n'est encore une fois pas la question) marque par le côté foisonnant de sa monumentalité, scandée surtout par les temples et les divinités. Au milieu on remarque un édifice circulaire, qu'on peut interpréter comme un théâtre. Mais pour une fois le bâtiment de scène n'est pas représenté. Si le travail du trépan permet d'évoquer la forme circulaire, le plan du monument n'est pas reconnaissable, il pourrait s'agir aussi d'un amphithéâtre. Les masques qu'on distingue comme décor des clés d'arcs pourraient être une façon de faire reconnaître le théâtre, mais rien n'est sûr, puisque les décors de masques ne semblent pas particulièrement liés aux édifices théâtraux, mais très conventionnels⁵⁸. Certes, le parallèle le plus évident est constitué par le théâtre de Marcellus⁵⁹, et l'évocation du théâtre comme un siège du *mimus vitae*⁶⁰ n'aurait rien de choquant dans un relief funéraire. Mais rien n'est sûr, ce qui démontre peut-être par la négative la première raison des techniques développées dans les autres images pour définir la masse du théâtre : c'est cela qui permet de le reconnaître.

Nous nous trouvons face à une série étonnante, où l'on ne retrouve que des ports. La première explication est à chercher dans le recul infini permis par la mer - ou le fleuve - qui fait du front de mer un lieu parfait pour l'observation d'un paysage urbain. D'autre part, les ports constituent l'un des sous-genres explicites des *topia* de Vitruve⁶¹, qui ont dû avoir une influence sur les représentations de villes. Selon les contextes, on a affaire à des représentations topographiques de véritables ports, villes commerciales importantes, ou alors à des représentations conventionnelles, où la connotation funéraire du port peut aussi avoir son rôle.

⁵² D'après le relief de la région, il est étonnant de constater que c'est la conque des gradins qui fait face à la mer ; mais comme on n'a pas retrouvé les vestiges du théâtre de Pouzzoles, on ne peut déterminer s'il s'agit d'une représentation fidèle (auquel cas l'effet de masse aurait été patent), ou purement conventionnelle.

⁵³ Inv. 973. Voir : Amelung W., « Di alcuni sarcofagi colossali conservati nel museo vaticano e di un affresco scoperto nei sotteranei della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo », *Dissertazioni della pontificia accademia romana di archeologia*, 1910, p. 204-208 et pl. XVI ; Robert C., *Archaeologische Hermeneutik : Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, 1919, p. 72-75 ; Lehmann K., *Die antiken Hafenanlagen des Mittelmeeres*, Aalen : Scientia Verlag, 1963 ; Spinola G., *Il Museo Pio-Clementino. I, Il settore orientale del Belvedere, il Cortile ottagonale e la Sala degli animali*, città del Vaticano : tipografia vaticana, 1996 (Guide cataloghi musei vaticani, 3), p. 35-36 ; Andreae B., *Museo Pio Clementino, Cortile Ottagonale*, Berlin, New York : De Gruyter, 1998.

⁵⁴ Robert *op. cit.* 1919. Il pourrait aussi s'agir de Mars et Aphrodite (Spinola *op. cit.* 1996) ou Bacchus et Aphrodite (Amelung *op. cit.* 1910). Les visages ne sont en tout cas pas travaillés et attendaient y soient sculptés les traits des défunts.

⁵⁵ Spinola *op. cit.* 1996.

⁵⁶ Robert *op. cit.* 1919.

⁵⁷ Andreae *op. cit.* 1998.

⁵⁸ Moretti J.-C., « Des masques et des théâtres en Grèce et en Asie mineure », *Revue des études anciennes*, vol. 95, 1993, p. 207-223.

⁵⁹ Ciancio Rossetto P., « Le maschere del teatro di Marcello », *Bullettino della commissione archeologica del comune di Roma*, vol. LXXXVIII, 1984, p. 7-49, pl.I-LIX.

⁶⁰ Cf Suétone, *Vie d'Auguste*, 99 (édité par H. Ailloud, Paris : Belles Lettres, 1967).

⁶¹ Voir plus haut.

Revenons au théâtre : on n'a gardé aucune représentation de l'édifice seul. Il n'est jamais représenté simplement comme le lieu d'un spectacle (contrairement aux amphithéâtres ou au cirque), mais toujours comme un édifice dans la ville, un monument urbain. On le reconnaît grâce à l'appréhension synthétique de sa forme, déformation (grâce à diverses techniques) de son image naturelle, qui nous conduit vers l'image mentale qu'en avaient les Romains. Un édifice à la fois circulaire et rectiligne. Cette représentation obstinée de la courbe et de la droite nous renvoie peut-être d'ailleurs encore une fois formellement au *Theatervotiv*. Je n'ignore pas toutes les potentialités symboliques dont on a déjà montré que cette alliance pouvait être chargée⁶². Mais il y a là aussi une volonté de représenter à la fois l'image monumentale de l'édifice et sa fonction, car la forme semi-circulaire est l'émanation de la fonction du *theatron* : le lieu d'où l'on voit. Sa forme extérieure, est le reflet exact de sa forme intérieure.

Si cette courbe est essentielle, nous avons aussi reconnu l'importance de la façade rectiligne du théâtre. C'est elle qui oriente le spectacle au théâtre, contrairement à l'amphithéâtre ou au cirque, où tout tourne. Et c'est elle qui domine la ville de sa masse. Nous avons vu que ce mur rectiligne avait deux faces. Nous pourrions trouver là une explication de l'emploi de la métaphore théâtrale pour décrire les beaux paysages urbains. La ligne est à la fois la scène qui permet un spectacle orienté et le plan sur lequel peut se peindre le paysage urbain. Elle permet la constitution de l'image de la ville. A l'intérieur du théâtre, la cité réunie face à un discours en images. A l'extérieur, l'observateur étranger, face à l'image de la ville.

⁶² Voir : Sauron G., « Le complexe pompéien du champ de Mars : nouveauté urbanistique à finalité idéologique. », in *L'Urbs. Espace urbain et histoire. Ier s. av. J.-C. - IIIe s. ap. J.-C. Actes du colloque international organisé par le CNRS et l'EFR : Rome, 8-12 mai 1985.*, Rome, EFR, 1987 (CEFR 98) p. 457-473 ; Sauron G., *Quis deum : l'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, 1994 (BEFAR, 285) ; Pouille B. *op. cit.* 1999, p. 257-272.

Journée d'étude : *La monumentalité urbaine* - 1
4 novembre 2011

**Théâtres et monumentalité urbaine dans le monde romain.
Figures.**

Eloïse Letellier

Doctorante, Institut de Recherche sur l'Architecture Antique (IRAA)

Chargée de recherches documentaires, École normale supérieure (ENS), Institut national d'histoire de l'art (INHA)



Fig. 1
Le *Theatervotiv* développé sur la façade semi-circulaire du théâtre de Marcellus à Rome.



Fig. 2
Façade nord du théâtre d'Orange

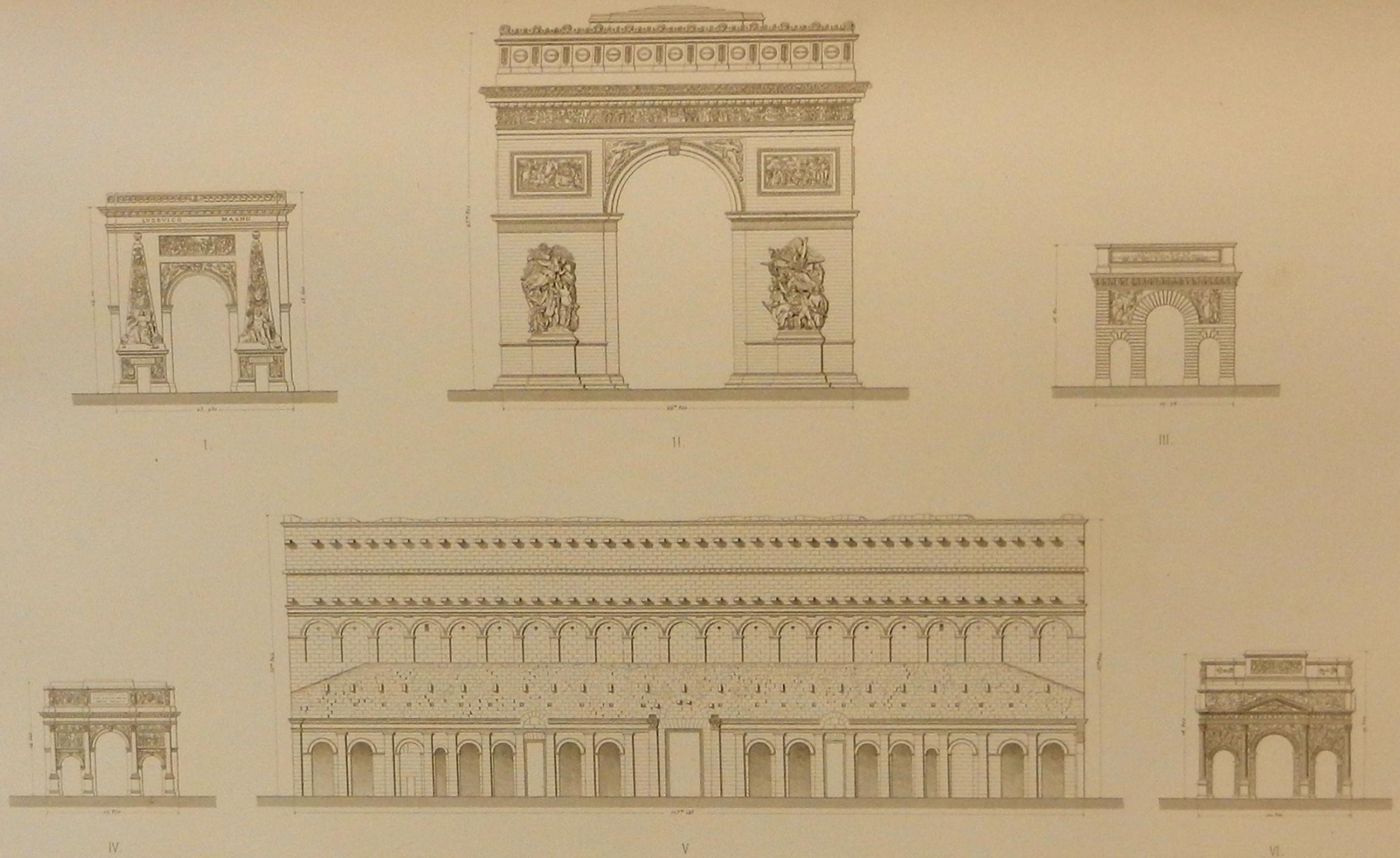
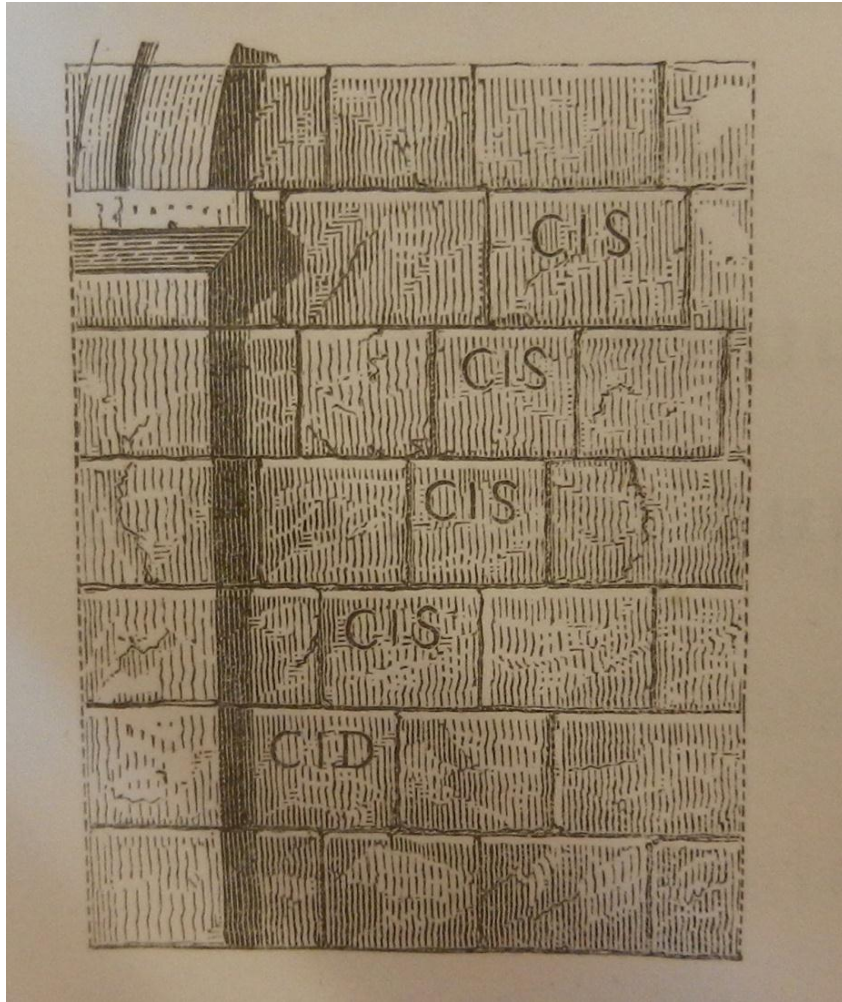


Fig. 3
 Auguste Caristie, *Monuments antiques à Orange : Arc de triomphe et Théâtre*, 1856

pl. XLII « parallèle de divers monuments de la France » (porte Saint Denis, arc de l'Etoile, porte Saint Martin, arc du Carrousel, arc d'Orange)
 Avec l'aimable autorisation de la bibliothèque de l'Inha.

Fig. 4

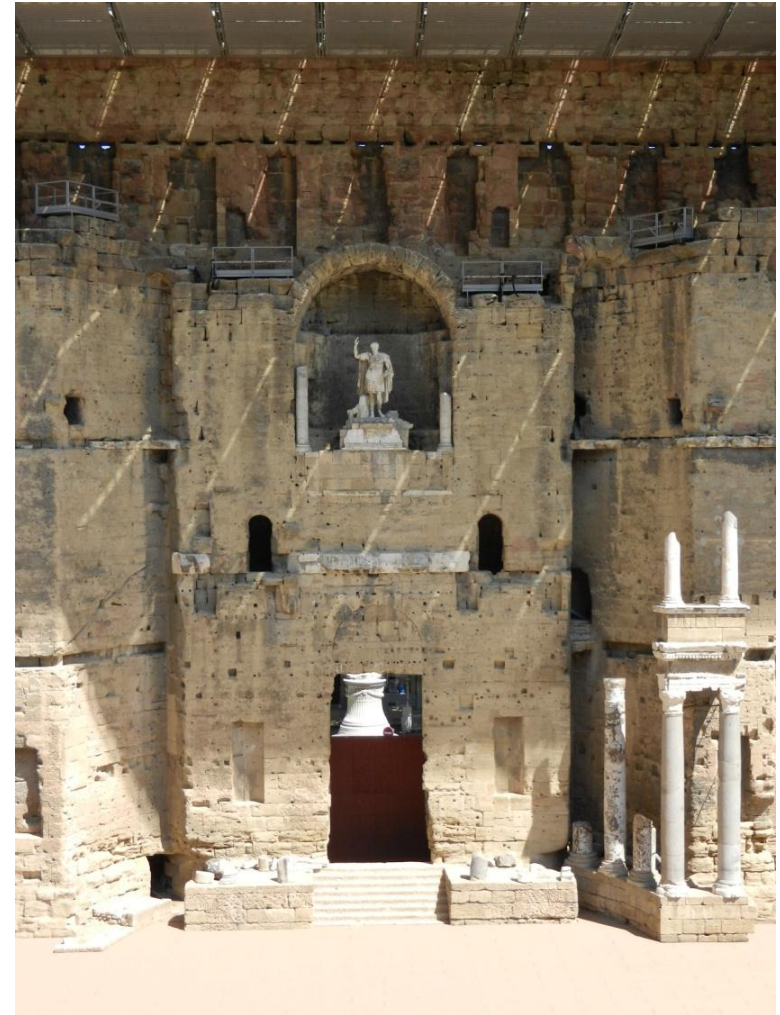
Face nord



Colonia Iulia Secundanorum (CIL XII, 1242)
inscriptions sur l'arcade feinte centrale

d'après Caristie 1856 *op. cit.*, fig. 11 p. 48,
avec l'aimable autorisation de la bibliothèque de l'Inha

Face sud



Regia de la *frons scaenae*, avec une statue d'empereur
replacée dans la niche centrale